

University of Groningen

## **“Un fenomeno di sdoppiamento”**

Godioli, Alberto

*Published in:*  
Moderna

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*  
Final author's version (accepted by publisher, after peer review)

*Publication date:*  
2017

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Godioli, A. (2017). “Un fenomeno di sdoppiamento”: Riso, emozioni e logica simmetrica nel modernismo italiano. *Moderna*, 2(17), 53-64.

### **Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the “Taverne” license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### **Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

*Abstract*

This paper focuses on four major exponents of Italian modernism (Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda), whose work is characterized by what can be defined as absolute laughter – i.e., a tendency to question the overall seriousness of life as a whole. This stance is not far from Freud's definition of humor, as it ultimately represents a defense mechanism from excessive emotional involvement. In this respect, modernist laughter is the opposite of emotion (namely a defensive reaction to it); nonetheless, despite often displaying a ratiocinating appearance, it is closer to the symmetrical nature of emotion (Matte Blanco) than to rational, asymmetrical logic.

*1. Il riso infinito dei modernisti italiani*

Il riso, nelle sue varie forme, è senza dubbio uno degli aspetti fondamentali della via italiana al modernismo; malgrado le evidenti differenze, l'umorismo di Pirandello, l'ironia di Svevo, il controdolore di Palazzeschi e la satira gaddiana possono essere considerati come manifestazioni specifiche di un fenomeno più ampio.<sup>1</sup> Nelle pagine che seguono cercherò di evidenziare alcune caratteristiche comuni ai quattro casi appena citati, avvalendomi in particolare dell'interpretazione freudiana dell'umorismo, e della teoria delle emozioni formulata da Ignacio Matte Blanco; in conclusione, proverò ad avanzare un'ipotesi più generale in merito al nesso tra riso, emozione e poetiche moderniste. Prima di esaminare il riso come oggetto di rappresentazione (vale a dire il comportamento dei personaggi), ci concentreremo sul riso come una costante nell'atteggiamento dell'autore implicito verso il mondo narrato. Il termine *riso* è usato qui nel significato più ampio possibile, ovvero a indicare tutto ciò che si oppone alla serietà; in questo senso, il primo tratto comune ai quattro autori in esame è la loro tendenza a un riso cosmico, che mette in dubbio la serietà dalla vita nel suo complesso.

---

<sup>1</sup> Per lo studio del riso nel modernismo italiano, cfr. anzitutto GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento: umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986. Numerosi studi monografici su questo tema sono stati dedicati, naturalmente, a ciascuno dei quattro autori di cui ci occuperemo; ne ricorderò alcuni nelle pagine che seguono. Ho cercato di esaminare il fenomeno nel suo complesso, da una prospettiva comparata, in ALBERTO GODIOLI, *Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda*, Oxford, Legenda, 2015.

«Ho veduto la Terra [...] da un punto un po' troppo alto, e mi è paruta, la salvi chi può!, un limone... A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Facciamo proprio sul serio? Oh come tutto è sciocchezza!», scrive Pirandello in una lettera giovanile alla sorella Lina (1887);<sup>2</sup> come ribadito decenni dopo, l'umorismo pirandelliano consiste proprio in una disposizione a vedere la «compagine dell'esperienza quotidiana» al di fuori delle «forme dell'umana ragione», rivelandola così come «priva di senso, priva di scopo».<sup>3</sup> Quasi le stesse parole, e la stessa deviazione dal senso comune, si trovano anche in un celebre passo della *Coscienza di Zeno*: «Designata così, la vita mi parve tanto nuova che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi. Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò *privo del nostro senso comune*, sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'*enorme costruzione priva di scopo*».<sup>4</sup> La tendenza a «ridere di tutto», più volte imputata al personaggio Zeno, è naturalmente anche una cifra distintiva dell'atteggiamento autoriale; il sabotaggio sistematico del *pathos* e del tragico, così evidente nelle opere di Svevo, è lo strumento con cui l'autore ostenta la propria «indifferenza per la vita», e la propria convinzione che «tutto resti comedia perché calerà poi il sipario».<sup>5</sup>

Analogamente, il dominio del riso viene esteso all'infinito anche in Gadda e Palazzeschi. Secondo la tarda autodiagnosi contenuta nell'*Editore chiede venia* (1963), il grottesco gaddiano scaturisce da una «lettura consapevole della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia»; l'autore assume così la stessa prospettiva di Dio, che osserva la vita «dal fondo abissale di quel suo cazzioso caleidoscopio, dove le figurazioni si succedevano pazzamente le une alle altre, come sempre rinnovate e deformanti costellazioni di pidocchi».<sup>6</sup> Dalla stessa posizione remota ed estranea alle consuetudini del senso comune, Pirandello vedeva la Terra come un limone, e Zeno/Svevo la guardava «come se l'avesse veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi». Una postura identica, ancora una volta *sub specie Dei*, è adottata da Palazzeschi nel *Controdolore*, 1914: «La nostra terra non è dunque che uno di questi suoi tanti giocattoli fatto precisamente così: un campo

<sup>2</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, p. 238. Lettera del 10 dicembre 1887.

<sup>3</sup> «In certi momenti di silenzio interiore [...] ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo [...]. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?» (PIRANDELLO, *L'Umorismo*, in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 939; d'ora in poi il saggio di Pirandello sarà citato nel testo con l'abbreviazione *Um.*).

<sup>4</sup> ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Milano, Mondadori, 2004 [d'ora in poi citato nel testo con l'abbreviazione RC], pp. 972-73; corsivo mio.

<sup>5</sup> SVEVO, *Diario per la fidanzata* [1896], in *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 681. Per quanto riguarda l'espressione «ridere di tutto» con riferimento a Zeno, cfr. ad esempio RC 665.

<sup>6</sup> CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, Torino: Einaudi, 1987, p. 528.

diviso da una fittissima macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni. [...] L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio».<sup>7</sup> Le immagini scelte da tutti e quattro gli autori, soprattutto Palazzeschi, ricordano da vicino la definizione dell'umorismo proposta da Freud nel suo importante saggio del 1927: «L'umorismo vuol dire: “Guarda, questo è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un gioco infantile, buono appunto per scherzarci su!”».<sup>8</sup> Le forme del riso più diffuse nel modernismo italiano corrispondono solo in parte all'idea freudiana di umorismo (basta pensare alle esplosioni satiriche di Gadda, che poco hanno a che fare con la morfologia tipica dello *humour*); ne condividono, comunque, l'inclinazione a negare la serietà non di un oggetto specifico, ma della vita nel suo complesso.

Posizioni analoghe, per inciso, si possono trovare anche nelle riflessioni di altri autori europei tra Otto e Novecento. L'epistolario di Flaubert, anche in questo senso un anticipatore del modernismo, abbonda di riferimenti a quello che viene definito il «ridicolo intrinseco alla vita umana», o all'impossibilità di distinguere tragico e comico in quanto (come affermerà anche Svevo) «tutto è farsa».<sup>9</sup> Allo stesso modo, in una nota del 1923, Musil definisce il suo concetto di ironia (*Neue Ironie*) nei termini seguenti: «Dal punto di vista della storia del mondo, i costumi, la morale, ecc. sono forme create dal processo sperimentale che è la vita [...]. Quando si guarda alla vita in questo modo, si arriva a un'assoluta (religiosa) mancanza di rispetto»<sup>10</sup> («come darle importanza? Come portarle rispetto?»), scriveva Pirandello a proposito della vita, nella già citata lettera alla sorella). Lo stesso carattere assoluto, per fare un ultimo esempio, contraddistingue l'«anarchist laughter» esaltata da Wyndham Lewis in *Inferior Religions* (1917), il saggio-manifesto posto in apertura a *The Wild Body*. È innegabile, comunque, che in Italia questa cifra fondamentale del riso modernista venga sviluppata in modo particolarmente evidente e sistematico.

Questo tipo di riso senza confini, come evidenziato dallo stesso Freud, non è tanto la spia di un'emozione, quanto un sistema di difese eretto contro il rischio di un dispendio emotivo superiore alla norma; la sua funzione, insomma, è quella di «consolare l'Io e difenderlo dalla sofferenza», creando le condizioni per un distacco radicale tra il soggetto e il mondo. In questa sua prossimità all'indifferenza cosmica, l'umorismo freudiano (e con esso il riso modernista) può essere visto come uno stato d'animo analogo e speculare alla depressione: «[Freudian] humour has the same formal

---

<sup>7</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il controdolore*, in Tutti i romanzi, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1230-31.

<sup>8</sup> SIGMUND FREUD, *L'umorismo*, in *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, vol. 10, pp. 499-508.

<sup>9</sup> «Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même, et qui ressort de l'action la plus simple ou du geste le plus ordinaire» (GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, a cura di Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, I, p. 307; lettera a Louise Colet, 21 agosto 1846); «Ainsi donc le sens dans lequel tu dis que je me plais aux farces n'est pas vrai; car, ou en trouve-t-on de la Farce, du moment que tout l'est?» (Ivi, pp. 348-49; lettera a Louise Colet, 18 settembre 1846).

<sup>10</sup> ROBERT MUSIL, *Tagebücher*, a cura di Adolf Frisé, Berlin, Rowohlt, 1983, I, p. 631 (traduzione mia).

structure as depression. [...] The subject looks at itself like an abject object, but instead of weeping bitter tears, it laughs at itself and finds consolation therein».<sup>11</sup> Non a caso, in tutti e quattro gli autori in questione, il riso non viene contrapposto semplicemente alla serietà, ma piuttosto all'emozione; o meglio a un eccesso di *pathos* tragico o melodrammatico in cui viene identificata la tonalità dominante dell'esistenza umana, posto che la si prenda sul serio. È fin troppo chiaro, ad esempio, come Pirandello faccia coincidere la vita con il tragico o con il melodrammatico: nel saggio del 1908, il vero umorismo viene esplicitamente collegato all'«idea della profonda infelicità degli uomini» (*Um.* 932); il recupero di un *pathos* spesso trito e stereotipato, del resto, è la cifra distintiva di innumerevoli trame pirandelliane.<sup>12</sup> Una simile riduzione originaria della vita a tragedia è riscontrabile anche negli altri autori di cui ci stiamo occupando: nel passo già citato del *Controdolore*, Palazzeschi paragona l'esistenza a una «fittissima macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni» che l'essere umano è condannato ad attraversare, immagine che trova conferma nella «cupa tristezza» comune a tante novelle del *Palio dei buffi*;<sup>13</sup> lo stesso Svevo, in apparenza il meno tragico dei modernisti italiani, associa l'ironia alla consapevolezza dell'insopportabilità della vita (l'uomo al quale venisse rivelata l'essenza della vita per la prima volta «sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo. M'avrebbe domandato: "Ma come l'avete sopportata?"»);<sup>14</sup> infine, per quanto riguarda Gadda, basta pensare al caso macroscopico della *Cognizione del dolore* per cogliere il legame profondo tra deformazione grottesca e concezione tragica dell'esperienza umana.

I modernisti italiani sembrano condividere, insomma, un punto di vista polarizzato sulla vita nel suo complesso: da una parte tutto è tragico, e l'essere umano è nato per soffrire; dall'altra tutto è ridicolo, ed è sufficiente distaccarsi dalle proprie emozioni per convertire la tragedia in farsa. È significativo, in questo senso, che le riflessioni sul riso elaborate dagli autori stessi contengano numerosi riferimenti all'idea di duplicità o ambivalenza. Pirandello, ad esempio, definisce l'umorismo come uno stato di «contraddizione fondamentale», o un «fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione»: «ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario» (*Um.* 902, 917-18). Un'immagine simile è suggerita da Svevo, che nel *Soggiorno londinese* (1926) associa esplicitamente il riso al tema pirandelliano dello specchio: «Guardatevi in uno specchio ed avrete un'occasione unica di poter studiare come una fisionomia umana s'atteggi per date idee o

<sup>11</sup> SIMON CRITCHLEY, *On Humour*, Londra, Routledge, 2002, p. 101 («L'umorismo freudiano ha la stessa struttura formale della depressione. [...] Il soggetto vede se stesso come un oggetto abietto, ma al posto di piangere lacrime amare ride di sé e trova consolazione in questo»).

<sup>12</sup> Su questo punto cfr. in particolare ROMANO LUPERINI, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999, pp. 113-124.

<sup>13</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 1975, p. 966.

<sup>14</sup> In merito al rapporto tra Svevo e il tragico rinvio in particolare a CRISTINA SAVETTIERI, *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 45-65.

impressioni [...]. Guarda, guarda, quei grossi mustacchi! [...] Io rido all'idea di vedermi munito di un ordigno che m'addobba e non mi serve a niente [...]. Ride subito anche la mia immagine. Ridiamo insieme».<sup>15</sup> Lo sdoppiamento, del resto, non è una prerogativa delle teorie italiane del riso; indicativo è il caso di Baudelaire, che collegava il riso filosofico alla «forza di sdoppiarsi rapidamente» («il riso è l'espressione di un sentimento doppio, o contraddittorio», *De l'essence du rire*, 1855).<sup>16</sup> Questo tipo di riso rinvia dunque, in termini psicoanalitici, al processo che Melanie Klein ha definito *scissione dell'oggetto*, nel quale un dato oggetto viene diviso in due entità opposte e inconciliabili – in questo caso, la vita come tragedia e la vita come farsa. Proprio come l'umorismo secondo Freud, d'altronde, anche la scissione dell'oggetto viene presentata da Klein come un meccanismo di difesa da un eccessivo investimento emotivo.<sup>17</sup>

Basandosi su un processo di scissione, il riso modernista si colloca quindi – come intuito da Pirandello – «fuori delle forme dell'umana ragione», o meglio al di fuori dei confini della logica classica; in altre parole, pur non essendo propriamente un'emozione, rimanda agli stessi procedimenti bi-logici riscontrabili nelle emozioni. Com'è stato proposto, le categorie di Matte Blanco permettono di definire la scissione come l'«infinitizzazione di un'asimmetria [tra i due estremi], seguita da una simmetrizzazione verso gli estremi e le infinità [opposte]»;<sup>18</sup> la simmetrizzazione avviene quindi nei due sensi opposti del tragico (la vita come dolore infinito e indefinito, senza confini precisi) e del ridicolo (la vita come un gioco infantile, oggetto di un assoluto distanziamento). Il primo tipo di simmetrizzazione viene descritto perfettamente da Pirandello, in termini che ancora una volta sembrano anticipare Matte Blanco:

Se le passioni, quanto più si afforzano e si affinano, tanto più acquistano una specie d'attrazione e di compenetrazione scambievolmente; se con l'ajuto della fantasia e dei sensi noi ci inoltriamo, come dicono, in un «processo d'universalizzazione» che si fa sempre più rapido e sempre più invadente, sicché in un dolore ci par di sentire più dolori, tutti i dolori, soffriamo noi per questo veramente di più? No: perché questo accrescimento, se mai, è a scapito dell'intensità. [...] Facilmente oggi, agli occhi nostri, se crediamo d'essere infelici, il mondo si converte in un teatro d'universale infelicità? Vuol dire che, invece di sprofondarci nel nostro proprio dolore, noi lo allarghiamo, lo diffondiamo nell'universo. Ci strappiamo la spina, e ci avvolgiamo in una nuvola nera. (Um. [...]; corsivo mio)

<sup>15</sup> SVEVO, *Soggiorno londinese*, in *Teatro e Saggi*, a cura di Federico Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 893.

<sup>16</sup> «Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi. [...] Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire»; «L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature» (CHARLES BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, in *Curiosités esthétiques*, Parigi, Levy, 1868, pp. 370-73 e 378).

<sup>17</sup> Cfr. JEAN LAPLANCHE e JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1997, II, s.v. *scissione dell'oggetto*.

<sup>18</sup> ERIC RAYNER, *Unconscious Logic: An introduction to Matte Blanco's bi-logic and its uses*, Londra – New York, Routledge, 1995, p. 110; traduzione mia.

A diminuire l'intensità di tale «universalizzazione», o a renderla sopportabile, contribuisce appunto un processo analogo e complementare: la negazione della serietà non di alcuni aspetti della vita, ma dell'esperienza umana nel suo complesso. Dal punto di vista letterario, questo procedimento è legato ad alcune caratteristiche fondamentali della narrativa modernista italiana, a cominciare dalla nuova impostazione del rapporto fra gli stili: nei classici del realismo ottocentesco, infatti, la vita veniva rappresentata come un susseguirsi discreto – cioè asimmetrico – di eventi tragici e ridicoli («mélange du grave et du burlesque», Manzoni; «alternation of tragic and comic scenes», Dickens),<sup>19</sup> sullo sfondo di quella che Auerbach ha definito la serietà del quotidiano; il realismo modernista, soprattutto ma non esclusivamente in Italia, tende invece a concepire la vita come infinitamente tragica e al contempo infinitamente ridicola, riducendo drasticamente il dominio del tono medio (la serietà del quotidiano). Il processo di scissione che abbiamo finora riferito all'autore implicito è spesso riscontrabile, comunque, anche nel comportamento dei personaggi; nelle pagine che seguono prenderemo in esame alcuni esempi particolarmente significativi, ricavati dalle opere di Pirandello e Svevo (i due autori in cui questo tipo di riso è più presente anche sul piano tematico).

## 2. Ragionare appassionatamente: la logica simmetrica degli umoristi pirandelliani

In una nota dello *Zibaldone*, Leopardi definisce la forma suprema del riso (il «ridere alto») come un fenomeno affine alla morte: «In fine il semplice rider alto vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile ed *awful* è la potenza del riso; chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire».<sup>20</sup> Lo stesso radicale distacco dalla vita è implicito nell'umorismo di tanti personaggi pirandelliani. La scena finale del *Fu Mattia Pascal* (al cui protagonista è dedicato il saggio del 1908), in cui il protagonista porta i fiori alla propria tomba nel cimitero di Miragno, illustra in modo emblematico la prossimità tra *epoché* umoristica e morte-in-vita; anche molti epiloghi delle *Novelle per un anno*, del resto, ribadiscono in modo più o meno esplicito la perturbante vicinanza tra umorismo e suicidio.<sup>21</sup> La parabola tipica dell'umorista pirandelliano si basa, come anticipato, su una doppia simmetrizzazione: da un lato, la vita viene ridotta a un continuo susseguirsi di «afflizioni, miserie particolari e generali calamità» (*Pallottoline!*), e prenderla sul serio equivale a essere «tutti sprofondati in un pensiero che v'affligge o in una miseria

---

<sup>19</sup> Cfr. rispettivamente: ALESSANDRO MANZONI, *Lettera a Chauvet*, in *Scritti di estetica*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1967, VI, 1, p. 177; CHARLES DICKENS, *Oliver Twist*, Harmondsworth, Penguin, 1978, pp. 168-69.

<sup>20</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1961, II, p. 1187.

<sup>21</sup> Sul nesso tra umorismo e morte-in-vita si sofferma in particolare ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983. Per quanto riguarda la funzione degli epiloghi da questa prospettiva, rinvio a GODIOLI, «Sciogliermi da tutto». *Forme del distacco nei finali delle Novelle per un anno*, in «Pirandelliana», 8, 2015, pp. 41-54.

che v'opprime» (*Rimedio: la geografia*);<sup>22</sup> dall'altro, l'unica via alla serenità consiste nel considerare la vita da una distanza astronomica, infinita, osservandola così con un'«assoluta (religiosa) mancanza di rispetto» (per riprendere la formula musiliana). Questo procedimento può essere avvalersi del riso vero e proprio (come quello di Perazzetti in *Ma non è una cosa seria*, per fare un esempio tra i tanti), ma anche di altri tipi di difesa psichica. Un altro caso particolarmente frequente, e non necessariamente legato al riso in senso stretto, è quello in cui il personaggio si distanzia dal mondo regredendo a pratiche infantili: si pensi al *Frammento di cronaca* di Marco Leccio (1916), il cui protagonista si rifugia in una puerile «guerra sulla carta» – lo stesso *hobby horse* dello zio Toby nel *Tristram Shandy* –<sup>23</sup> per distanziarsi dalle sofferenze private e collettive causate dalla guerra vera. A un meccanismo regressivo simile, e altrettanto sterniano, ricorre lo Spatolino del *Tabernacolo* (1903), il cui fischiettare (come l'*argumentum fistulatorium* dello zio Toby) risponde alla necessità di distanziarsi da un eccessivo dispendio emotivo:

[Spatolino] si mise a fischiettare, com'era solito ogni qual volta un dubbio o un pensiero lo rodevano dentro:  
– Fifi... fifi... fifi... Non era propriamente un fischio, ma uno zufolio sordo, piuttosto.  
(Pirandello, *Il tabernacolo*, NA I 94)

My uncle Toby would never offer to answer this by any other kind of argument, than that of whistling half a dozen bars of Lillebullero.—You must know it was the usual channel thro' which his passions got vent, when any thing shocked or surprized him [...]. I do, therefore, by these presents, strictly order and command, That it be known and distinguished by the name and title of the Argumentum Fistulatorium, and no other.<sup>24</sup>

L'esito estremo di un simile allontanamento dai propri casi particolari può coincidere con una totale abolizione dei confini tra soggetto e oggetto, e dunque (paradossalmente) con una immersione panica nel mondo, come accade a Vitangelo Moscarda nel finale di *Uno, nessuno e centomila*:

<sup>22</sup> PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985-1990 [d'ora in poi citato nel testo con l'abbreviazione NA], II, p. 420 (*Pallottoline!*), e I, 207 (*Rimedio: la geografia*).

<sup>23</sup> «Il 21 luglio, anniversario della battaglia di Bezzecca, Marco Leccio s'era chiuso nello studio [...]. Là nello studio col reduce Tiralli, curvo ora su questa ora su quella carta geografica, irta di bandierine» (NA III 1173-75). «When my uncle Toby got his map of *Namur* to his mind, he began immediately to apply himself, and with the utmost diligence, to the study of it [...]. In a fortnight's close and painful application, [...] he was right eloquent upon it, and could make not only the attack of the advanced counterscarp with great order; — but having, by that time, gone much deeper into the art, than what his first motive made necessary, my uncle Toby was able to cross the *Maes* and *Sambre*; make diversions as far as *Vauban's* line, the abbey of *Salsines*, &c. and give his visitors as distinct a history of each of their attacks, as of that of the gate of *St. Nicolas*, where he had the honour to receive his wound» (LAURENCE STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 73-74).

<sup>24</sup> STERNE, *Tristram Shandy*, cit., pp. 56-57.



Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. L'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. [...] Quelle nubi d'acqua là pese plumbee ammassate sui monti lividi, che fanno parere più larga e chiara nella grana d'ombra ancora notturna, quella verde piaga di cielo. E qua questi fili d'erba, teneri d'acqua anch'essi, freschezza viva delle prode. [...] Muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.<sup>25</sup>

L'allontanamento umoristico conduce, in questo caso estremo, a uno stato di indistinzione simmetrica riconducibile alla nozione freudiana di sentimento oceanico.<sup>26</sup> È significativo che l'epilogo di *Uno, nessuno e centomila* ricordi da vicino un passaggio fondamentale della *Peau du chagrin* di Balzac, un altro romanzo il cui protagonista oscilla tra un dispendio emotivo eccessivo e incontrollato (cui corrisponde l'accorciarsi della pelle d'asino, e l'approssimarsi della morte) e una disperata ricerca della *noluntas* – «je ne désire rien», arriva a proclamare Raphaël de Valentin, in modo analogo a quanto farà Vitangelo («non volendo più nulla, sapevo di non poter parlare»). Anche nel testo di Balzac, il processo di ascesi culmina con il ritiro del personaggio in un «luogo amenissimo» (in questo caso i boschi dell'Alvernia), e con l'abbandono oceanico alla natura circostante:

Là, il restait des journées entières comme une plante au soleil, comme un lièvre au gîte. Ou bien, se familiarisant avec des phénomènes de la végétation, avec les vicissitudes du ciel, il épiait le progrès de toutes les œuvres, sur la terre, dans les eaux ou dans l'air. [...] Il tenta de s'associer au mouvement intime de cette nature [...]. Il ne voulait plus être chargé de lui-même. [...] Pour lui, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir. Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté.<sup>27</sup>

Nei classici del realismo ottocentesco, questo schema narrativo è un'eccezione: raramente i protagonisti di Stendhal, Dickens, Dostoevskij, o dello stesso Balzac si distaccano in modo radicale dalle proprie emozioni, o mettono in dubbio la serietà della vita nel suo complesso. In Pirandello,

---

<sup>25</sup> PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, pp. 901-902.

<sup>26</sup> Sul rapporto fra sentimento oceanico e logica simmetrica, rinvio in particolare a RAYNER, *op. cit.*, pp. 36-38, ALESSANDRA GINZBURG e RICCARDO LOMBARDI (a cura di), *L'emozione come esperienza infinita. Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 269-70.

<sup>27</sup> HONORE DE BALZAC, *La comédie humaine*, a cura di Pierre-Georges Castex *et alii*, Parigi, Gallimard, 1976, x, p. 282 [«Là restava per giorni interi come una pianta al sole, come una lepore nella tana. Oppure, familiarizzandosi con i fenomeni della vegetazione, con le vicissitudini del cielo, spiava il progresso di tutte le opere sulla terra, sott'acqua o nell'aria. [...] Provò ad accordarsi con il movimento intimo di quella natura [...]. Non voleva più essere oberato da se stesso. [...] Per lui, le forme infinite di tutti i regni erano gli sviluppi di una stessa sostanza, le combinazioni di uno stesso movimento, il vasto respiro di un essere immenso che agiva, pensava, camminava, cresceva, e insieme al quale egli voleva crescere, camminare, pensare, agire. Aveva mischiato fantasticamente la propria vita alla vita di quelle rocce, e vi aveva messo radici»].

invece, si tratta chiaramente della regola: schiacciati dalla logica delle passioni (percepite come un'istanza incontrollabile e assolutizzante), i personaggi cercano rifugio nella logica opposta e speculare dell'umorismo. Malgrado la sua veste raziocinante, questa seconda logica non rispetta le regole della logica classica, ma come già detto si pone «fuori delle forme dell'umana ragione». La distinzione è sottolineata dallo stesso Pirandello nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, posta in appendice all'edizione 1921 del *Fu Mattia Pascal*:

Mentre lo zoologo riconosce che l'uomo si distingue dalle altre bestie anche per il fatto che l'uomo ragiona e che le bestie non ragionano; il ragionamento appunto (vale a dire ciò che è più proprio dell'uomo) è apparso tante volte ai signori critici, non come un eccesso se mai, ma anzi come un difetto d'umanità in tanti miei non allegri personaggi. Perché pare che umanità, per loro, sia qualche cosa che più consista nel sentimento che nel ragionamento.

Ma volendo parlare così astrattamente come codesti critici fanno, non è forse vero che mai l'uomo tanto appassionatamente ragiona (o sragiona, che è lo stesso), come quando soffre, perché appunto delle sue sofferenze vuol veder la radice, e chi gliele ha date, e se e quanto sia stato giusto il dargliele; mentre, quando gode, si piglia il godimento e non ragiona, come se il godere fosse suo diritto?<sup>28</sup>

L'umorista ragiona, ma – in quanto essere umano – ragiona *appassionatamente*, cioè secondo una logica formalmente analoga a quella delle emozioni: portato alle estreme conseguenze, il riconoscimento razionale dell'infinita piccolezza dei casi particolari porta a uno stato di assoluta indistinzione (o simmetrizzazione), alla cui altezza ragionare equivale a sragionare.

### 3. Ironia come autodifesa: Zeno e Aghios

Una simile tendenza assolutizzante si può riscontrare anche nel funzionamento dell'ironia e dell'autoironia nei personaggi di Svevo. Come si è ricordato, sia il padre che il figlio rimproverano Zeno per la sua abitudine a «ridere di tutto»; questa forma di ironia cosmica poggia sulla convinzione che la vita umana sia un'«enorme costruzione priva di scopo», idea che ha implicazioni al tempo stesso tragiche («ma come l'avete sopportata?») e umoristiche, secondo il processo di scissione e polarizzazione su cui ci si è soffermati in precedenza. La funzione difensiva di questo procedimento è, in Svevo, particolarmente evidente. Prendere la vita sul serio significherebbe, per Zeno, cadere preda delle emozioni – in particolare della *colpa* o del *rimorso*, termini che ricorrono con frequenza ossessiva nei monologhi dei personaggi sveviani (*Coscienza* inclusa). Da questo punto di vista, l'ironia e l'autoironia sono direttamente collegate a un altro processo difensivo, ovvero l'autoindulgenza: anziché tormentarsi per le proprie mancanze morali, Zeno ne sorride, rifugiandosi

---

<sup>28</sup> PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 476.

appunto nella convinzione che la vita sia una costruzione priva di scopo, e che la natura umana sia corrotta in partenza.<sup>29</sup> L'ironica autoindulgenza nei confronti del fumo è, naturalmente, solo il sintomo più visibile di un atteggiamento ben più sistematico:

La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. (RC 632)

La flessibilità morale permessa dall'ironia si basa, lo si è accennato, sull'assunto che la responsabilità non debba cadere sul soggetto, ma sull'universale debolezza della natura umana. Mettere in dubbio quest'ultima ipotesi significherebbe prendere la vita sul serio, esponendosi così al dispendio emotivo causato dalla consapevolezza delle proprie mancanze individuali. Che l'ironia e l'autoironia siano anzitutto una difesa dal senso di colpa e dalle responsabilità individuali viene riconosciuto dallo stesso Zeno, in un passo delle *Continuazioni*: «Mi spavento quando talvolta penso che la gente possa essere migliore di quanto io abbia sempre pensato o la vita più seria di quanto mi sia sempre apparsa. Il sangue mi sale alla testa come se stessi per ribaltarmi» (RC 1165).

La simmetrizzazione implicita nell'ironia cosmica (sorridere «della vita e di ogni suo contenuto») presenta quindi, in Svevo, chiare implicazioni morali: i rimorsi individuali vengono proiettati indefinitamente sull'umanità intera, con conseguente diminuzione dell'intensità emotiva associata alla colpa. Questo procedimento è accompagnato, in molti personaggi sveviani, da un'infinitizzazione di segno opposto e complementare: l'apparente distacco dalle passioni garantito dall'ironia viene interpretato dal soggetto come un segno della propria assoluta innocenza e bontà. Un esempio particolarmente chiaro è il protagonista di *Corto viaggio sentimentale* (1928): come suggerito dal nome (non lontano, in questo senso, dal pirandelliano Vitangelo), Aghios tende a percepirsi come un santo, immune dai desideri e dagli egoismi del tanto detestato uomo normale («l'Aghios rimase ammirato. Quest'era la presentazione del vero uomo normale! Non gli era simpatico. L'uomo normale voleva che tutti pensassero a lui [...]. Come era migliore lui, che non domandava niente»).<sup>30</sup> Uno dei segni di questa accampata santità sarebbe, secondo Aghios, l'amore per il genere umano nella sua interezza: «Non si poteva dire ch'egli amasse qualcuno, ma egli amava intensamente tutta la vita, gli uomini le bestie e le piante, tutta roba anonima e perciò tanto amabile» (RSA 529). L'ironia del

---

<sup>29</sup> Il legame tra ironia e autoindulgenza viene sottolineato, tra gli altri, da GIORGIO BALDI, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori, 2011; MARIALUISA VIANELLO, *Il riso di Svevo*, «Italies», vol. 4, 2000, pp. 103-38; e MARYSE JEULAND MEYNAUD, *Zeno e i suoi fratelli: la creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Bologna, Patron, 1985.

<sup>30</sup> SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004 [d'ora in poi RSA], p. 549.

narratore («tutta roba anonima e perciò tanto amabile») rivela la malafede implicita nell'astratta generalizzazione operata dal soggetto. Qualcosa di simile accadeva in un testo che sembra aver influenzato profondamente il racconto di Svevo, ovvero le *Memorie dal sottosuolo*; anche l'antieroe di Dostoevskij, infatti, si presenta come l'«antitesi dell'uomo normale» e come «un uomo dalla coscienza superiore», millantando un amore indistinto per l'intero genere umano: «Quanto amore, Signoriddio, quanto amore vivevo io in quelle mie fantasticherie, in quelle mie “salvazioni in tutto quello ch'è bello e sublime”: era fatto di sola fantasia, quell'amore, ed era applicato realmente a nulla di umano [...]. Dovevo assolutamente e immediatamente gettarmi tra le braccia della gente e dell'umanità tutta intera; per la qual cosa era necessario che ci fosse perlomeno una persona realmente esistente a cui rivolgermi».<sup>31</sup>

L'ambiguità dell'atteggiamento di Aghios raggiunge il suo culmine nell'episodio in cui il protagonista sogna di viaggiare verso Marte, «sdraiato su un carrello che si muoveva traverso lo spazio come sulle rotaie». Nel corso del sogno, l'anziano Aghios immagina di trovarsi in intimità con la giovane Anna, di cui aveva sentito parlare poco prima da un compagno di viaggio; tuttavia, nella ricostruzione *a posteriori* del sogno, Aghios cerca di sublimare la tensione erotica della scena interpretandola come una manifestazione di affetto paterno, e dunque come un segno della propria «bontà infinita»:

E l'Aghios si domandò: “Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non la voglio”. E urlò: “Io sono il padre, il buon padre virtuoso”. [...] La stessa confusione c'era fra la gioia che aveva provato poco prima e la vergogna che ora lo pervadeva. Ma la bontà del signor Aghios era infinita anche verso se stesso. Pensò: “Io non ci ho colpa”. E subito sorrise. (RSA 599)

La constatazione della propria bontà coincide, non a caso, con un sorriso, a confermare il legame profondo tra autoironia e autoindulgenza. L'importanza del senso di colpa nella genesi di questo meccanismo è confermata, ancora una volta, da un confronto intertestuale con un'opera di Dostoevskij – non le *Memorie* in questo caso, ma *Il sogno di un uomo ridicolo* (1877). Anche in questo racconto il protagonista sogna di viaggiare nello spazio, sdraiato però non su un carrello ma su una bara: «Mi addormentai senza accorgermene e continuai a meditare sugli stessi pensieri. [...] Era come se fossi diventato cieco e muto, giacevo disteso e supino su qualcosa di duro, senza riuscire a vedere nulla [...]: ero chiuso in una bara e mi stavano portando via. Un essere scuro e sconosciuto mi prese trascinandomi con sé nello spazio. [...] Volavamo nell'immensità dello spazio ormai lontani

---

<sup>31</sup> FËDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, a cura di Igor Sibaldi, Milano, Mondadori, pp. 13 e 70-72.

dalla Terra».<sup>32</sup> La somiglianza con il *Corto viaggio sentimentale* è rafforzata dal riferimento al pianeta Marte, e ai problemi di comunicazione tra il protagonista e la popolazione aliena:

Giacché andava al pianeta Marte egli pensò, per il sentimento d'onnipotenza che il sognatore sente, ch'egli avrebbe potuto foggare quel pianeta a sua volontà. Previde quel pianeta. Ebbene, egli lo avrebbe popolato di gente che avrebbe intesa la sua lingua, mentre egli non avrebbe intesa la loro. (RSA 597)

Quella gente non insisteva nel farsi capire da me, essi mi amavano comunque, sapevo però che anche loro non avrebbero mai compreso me, e per questo non ho quasi mai parlato della nostra Terra.<sup>33</sup>

L'effetto del sogno sulla coscienza del personaggio è, tuttavia, opposto: mentre Aghios interpreta gli eventi sognati come una prova della propria infinita bontà, per l'«uomo ridicolo» l'esperienza onirica dà voce a un senso di colpa che tende a espandersi all'infinito. Se il personaggio sveviano si assolve dai propri vizi scaricandone la responsabilità sulla generale corruzione della specie umana, l'eroe dostoevskiano arriva addirittura ad accusarsi della rovina morale di un'intera specie (gli alieni, in questo caso): «Il fatto è che io... Finii per corromperli tutti! [...] Io contagiai quella Terra felice e innocente. Essi impararono a mentire, incominciarono ad amare la menzogna, e a conoscerne la bellezza. [...] Dopo di che nacque la sensualità, la sensualità diede origine alla gelosia, e la gelosia alla crudeltà...».<sup>34</sup> Il parallelo con Dostoevskij evidenzia, insomma, come la dilatazione delle qualità del soggetto operata dal personaggio sveviano sia una reazione difensiva nei confronti del processo speculare (e ben più doloroso) attivato dal senso di colpa.

#### 4. Riso e realismo modernista

Sulla base di quanto osservato nei paragrafi precedenti, possiamo concludere che il riso dei modernisti italiani (sia quello dell'autore sia quello dei personaggi) si fonda su una duplice simmetrizzazione: da una parte, la vita nel suo complesso viene deformata nel senso del tragico, diventando così il dominio di una sofferenza onnipervasiva – si tratti di *dolore* (come nella *Cognizione* gaddiana o nel manifesto di Palazzeschi) o di rimorso (come per gran parte degli antieroi sveviani); dall'altra parte, questo processo emotivo viene contrastato da una negazione altrettanto radicale della serietà del mondo, attraverso gli eterogenei strumenti dell'umorismo, dell'ironia, della satira o del grottesco. Benché questo secondo procedimento assuma talvolta le parvenze del raziocinio (ad esempio in Pirandello e Svevo), anch'esso si basa in realtà su un meccanismo simmetrico, più vicino alle

---

<sup>32</sup> DOSTOEVSKIJ, *Il sogno di un uomo ridicolo*, in *Racconti*, a cura di Giovanna Spindel, Milano, Mondadori, 1997, pp. 815-17.

<sup>33</sup> Ivi, p. 822.

<sup>34</sup> Ivi, p. 827.

emozioni che ai principî della logica classica. In modi diversi, i quattro autori che abbiamo esaminato negano il presupposto fondamentale del realismo ottocentesco: l'idea che la vita nel suo complesso sia una cosa seria (né interamente tragico-patetica né interamente ridicola), e che su questo sfondo di serietà si alternino eventi di ordine diverso, dal più angoscioso al più risibile. La tendenza polarizzante che si è riscontrata in Pirandello, Svevo, Gadda e Palazzeschi risponde quindi non alle regole del pensiero razionale, ma alla logica simmetrica propria dell'inconscio, delle emozioni, e dei meccanismi di difesa; l'umorismo, così come le altre forme assolute del riso modernista, fa parte appunto di quest'ultima categoria. Il riso è dunque un esempio particolarmente chiaro di come la narrativa modernista cerchi di riformare i paradigmi del realismo tradizionale, spostando l'accento dal mondo esterno al «reale invisibile» della vita interiore;<sup>35</sup> di quest'ultima, come dimostrano i casi qui discussi, non interessano solo le forme strettamente legate all'inconscio, ma più in generale tutti gli aspetti non riconducibili alle norme del pensiero asimmetrico.

---

<sup>35</sup> L'espressione è tratta da VALENTINO BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010; sul rapporto tra modernismo e realismo si sofferma anche RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», v. 1, 2010, pp. 23-45. Per entrambi i saggi, il punto di partenza è il celebre capitolo finale di *Mimesis* dedicato alla narrativa modernista (ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. 2, pp. 305-338).